Osman Lins

# LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO

editora ática

## Capítulo IV

# ESPAÇO ROMANESCO

### Conceito e possibilidades.

Antes de examinarmos, como é nosso objetivo, o problema do espaço nos romances de Lima Barreto — sua importância e decorrências —, especialmente em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, tentaremos uma breve introdução teórica. Não constituirão as páginas seguintes, esperamos, uma monografia dentro da monografia, ou, alternativa ainda mais ambiciosa e que absolutamente não me atrai, um roteiro onde fossem enumerados e classificados todos os casos possíveis de aparecimento e introdução do espaço no romance. Ronda em nossos dias a criação literária, implícito na convicção de que tudo nos contos pode e deve ser catalogado, previsto, encerrado num diagrama, algo de acadêmico e esterilizante, senão de estéril. Quando a arte de escrever, repousando no desafio às soluções canônicas, na insatisfação e no risco, tem pouco a ver com os Lineus: ela, como diz Gilles Lapouge, referindo-se à besta, em uma bela página onde precisamente fala do naturalista, "é imprevisível, e tenebroso o seu coração". [1]

Assim, em harmonia com a minha compreensão da Literatura — terreno, para mim, jubiloso e móvel —, apenas buscarei assentar certos pressupostos indispensáveis à conclusão do estudo. Ver-se-á mais tarde, que nem sempre os mencionados pressupostos encontrarão correspondência e exemplo nos livros de Lima Barreto. Pode suceder, inclusive, que certas manifestações do espaço lembradas a seguir erijam-se em simples ponto de referência: que não sejam exemplificadas nos textos do escritor, mas contrastadas, rompidas, negadas, submetidas ali a uma espécie de desvio. Objetivando oferecer um exemplário tão variado quanto possível da presença do espaço na ficção, chegaremos mesmo a esquecer um pouco o autor de *Policarpo Quaresma*. Criadores diversos invadirão as páginas que se seguem.

[1] In: *Utopie et Civilisations*. p. 180.



Move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à sua faculdade de pensar. Acessíveis à experiência imediata e esquivos às interrogações do espírito, sugerem — espaço e tempo — múltiplas versões, como se monstros fabulosos. Vemos Santo Agostinho, meditando sobre o tempo, expressar o célebre confronto entre a apreensão intuitiva e o pensamento discursivo: "O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer esta pergunta, já não sei." [2] Muito antes, um discípulo de Parmênides, Zenão de Eléia, concebe o paradoxo da flecha. A cada momento do tempo, lembra Zenão, ocupa a flecha disparada um determinado espaço; ocupar um determinado espaço quer dizer: estar em repouso. Seria possível, somando vários repousos, obter o movimento, esse trânsito no espaço e no tempo? Conclui estar imóvel a flecha que voa — e talvez tenha razão. Mergulhados, pois, no espaço e no tempo, movendo-nos despreocupados no espaço e no tempo, sendo nós próprios espaço e tempo, experimentamos a sensação de invadirmos uma região minada por inumeráveis armadilhas, ilusões e equívocos quando os nomeamos. E se ouvimos os que sobre o assunto meditam, eis-nos enredados entre as teorias relacionais (segundo as quais espaço e tempo são redutíveis a coisas e eventos) e as absolutas (que proclamam, considerando o tempo e o espaço, sua irredutibilidade), ou entre as teorias objetivas (para estas, os predicados temporais básicos apontam relações físicas entre instantes e acontecimentos também físicos) e as subjetivas, mais sutis (onde aprendemos que as entidades temporais básicas são apenas instantes ou eventos ocorridos na mente). Como, então, discorrer sobre o espaço, clandestinamente, sem legitimar o conceito nas controvertidas fronteiras da Filosofia? Ou, irresponsabilidade mais grave e talvez imperdoável, como ocupar-se alguém do espaço dissociando-o do tempo?

Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. [3] Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo — não, compreende-

[2] Agostinho. *Confissões*. p. 321.

[3] Referindo-se às ligações entre os personagens de um romance, escreve Guy Michaud: "E não é senão por um esforço de abstração e de síntese que reconstituímos a linha aparente de uma ação, do mesmo modo que nos apercebemos, a um só olhar, das linhas e das figuras que se isolam do pontilhismo da tapeçaria." (*L'Oeuvre et ses Techniques*. p. 128.)

-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador. Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo. Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem — ou enriquecem, ou fazem explodir — nossa visão das coisas. [4] Afirma, por isto, A. A. Mendilow, na "Conclusão", justamente, de um ensaio sobre *O Tempo e o Romance*, que, realizando um estudo literário "ou, mais verdadeiramente, de certos aspectos de uma forma particular de literatura", seriam irrelevantes "teorias teológicas, metafísicas, matemáticas e psicológicas." [5] Mais ou menos o mesmo adverte Robert Lidell em *Some Principles of Fiction*: "e não são necessárias aqui especulações metafísicas sobre a natureza do Tempo". [6] Seja-nos então permitido não apenas isolar, de modo um tanto arbitrário, espaço e tempo, como manipular, com ligeireza, palavras dignificadas — sacralizadas, diríamos — por um solene passado metafísico.

Havendo, desde sempre, desafiado os filósofos, adquire o problema do tempo, neste século, uma importância dramática, afetando visivelmente outros domínios do espírito. Experiências poéticas recentes opõem-se à apreensão linear e esculturas movem-se, saltando decididas para uma inserção mais funda no tempo. A ficção tem sido particularmente sensível ao seu fascínio — e, não menos, os estudos literários.

Decerto, há correlações muito claras entre o tempo e a Literatura, arte temporal, especialmente no recinto da arte narrativa, onde tanta importância assumem os conceitos de crescendo, adiamento, salto, ritmo, anticlímax, clímax, troca de tempo, retrospecto e vidência, todos ligados estreitamente à ação, não se devendo esquecer a importância do chamado *tempo psicológico*.

[4] Não esqueçamos, por exemplo, as obras construídas como que fora do tempo e as iluminadas por outra espécie de tempo, mítico ou religioso, como a tetralogia de José, de Thomas Mann. Vê José, enquanto ouve as lições de Eliezer, a infinda perspectiva das figuras do mestre, "que diziam todas 'eu' pela boca da presente manifestação." (*O Jovem José*. p. 35-36.)
[5] In: *O Tempo e o Romance*. p 262.
[6] In: *Some Principles of Fiction*. p. 59.



Todos esses recursos da arte de contar exigem do escritor discernimento e domínio dos meios expressivos. [7] Mas também o espaço proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes.

Observa-se que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então — excetuada, evidentemente, a eventualidade de inépcia —, há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que as enredam; pode ser também que se procure insinuar — mediante a rarefação e a imprecisão do espaço — que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial. Entretanto, inclusive neste caso, alcançam em geral vibração mais intensa aquelas obras onde o espaço atua com o seu peso. A impossibilidade de ingresso num determinado espaço, espaço que ocupa o centro do romance exatamente por ser inacessível — e sem o qual não existiria a obra — é o tema central de *O Castelo*, de Franz Kafka. A presença inelutável desse *espaço*, o castelo, em nada restringe a importância simbólica do relato, seu caráter a-histórico, não-circunstancial. "Não se trata de um castelo ou de um verdadeiro domínio feudal, mas sim de uma grande simbologia. Imediatamente o próprio K. tomará conhecimento disso, integrando-se assim mesmo nessa totalidade mítica, pois é assim que o homem pode situar-se face à realidade global." [8] Também Herman Melville confia à vastidão marinha, ao espaço concebido numa de suas expressões mais grandiosas, a função de sugerir a extensão da luta entre o homem e o seu destino. Que pode haver de mais empolgante, esse angustiado Capitão Ahab cruzando o oceano à procura de Moby Dick, fazendo do encontro com a baleia branca a única razão de viver — e que outro cenário poderia conferir mais densidade e altura ao seu drama? Toda uma linhagem de romance de aventuras vai buscar no mar força e mistério — e são ainda o mar e os navios mercantes o grande tema de Conrad. O esforço de Lord Jim no sentido de reconstruir "penosamente o respeito de si mesmo numa longa vida de perigo, luta, dedica-

[7] O autor, numa experiência realizada em 1972 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (SP), orientou alguns grupos de alunos, que escreveram, conjuntamente, várias narrativas. Foi, em todos os casos, o tempo, o problema que os inexperientes (não, porém, malogrados) contistas tiveram mais dificuldade em solucionar. Seus relatos, nas primeiras redações, imobilizavam-se ou voavam, faltando-lhes fluência e harmonia.
[8] Kokos, Sérgio. *Franz Kafka e a Expressão da Realidade*. p. 107.

ção",[9] prende-se ao naufrágio do *Patna*, onde soçobram igualmente seus sonhos de heroísmo. Jean Paris, que viria a estudar, em ensaio brilhante e rico de poesia, o espaço e o olhar nas artes plásticas,[10] salienta a importância do labirinto na obra de James Joyce. O mesmo tema, segundo Jean Paris, impregnaria outras obras mestras: "Como a viagem, a grande obra, a busca do Graal, o Labirinto propõe uma alegoria do destino humano. A esse título, figura, senão diretamente, ao menos sob forma de plano, de encadeamento das peripécias, em todos os romances que, de *Simplicissimus* à *Montanha Mágica*, de *Wilhelm Meister* ao *Retrato do Artista Quando Jovem*, descrevem a infância, a educação de um herói."[11] Conhece-se, por outro lado, a importância do labirinto, dos espelhos e outros elementos espaciais na obra de Jorge Luís Borges, temática que muitos títulos seus evidenciam: *As Ruínas Circulares*, *A Biblioteca de Babel*, *O Jardim das Veredas Bifurcadas*; *Abenhacam el Bokhari, Morto no seu Labirinto*; *Os Dois Reis e os Dois Labirintos*. Swift constrói *As Viagens de Gulliver* a partir de um vínculo constante entre Gulliver e o espaço, obtendo variados efeitos de singularização. Inventa países fantásticos, orientando a fantasia no sentido de questionar idéias e problemas da sua época. Liliput, Brobdingnag, Laputa, Baluibarbi, Glubbdubrid, o País dos Houyhnhms, eis uma toponímia tão extravagante e inesperada como os lugares nomeados. Espaço imaginário, igualmente importante e insólito, mas de natureza bem diversa o de Lewis Carroll. As aventuras de Alice efetuam-se em *países*, do Espelho ou das Maravilhas: aí, há animais que falam, cartas de baralho adquirem existência humana, reinam aparecimentos e desaparecimentos, instauram-se transformações (súbitas metamorfoses) como lei constante do mundo e que, inclusive, não poupa a personagem, como se a contaminasse o espaço: "Ela continuava a crescer, a crescer, e logo teve de ajoelhar-se no assoalho: um minuto depois, já não dispunha de lugar para manter-se de joelhos e tentava deitar-se, com um joelho contra a porta e o outro braço dobrado por cima da cabeça. Mesmo assim, crescia ainda e, como último recurso, pôs um braço para fora da janela e um dos pés na chaminé, e disse a si mesma: Mais do que isto, não posso fazer, aconteça o que acontecer."[12] Em José J. Veiga, um elemento aparentemente

9 CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. p. 67.
10 In: *L'Espace et le Regard*.
11 In: *James Joyce par lui-même*. p. 106.
12 In: *Alice's Adventures in Wonderland*. p. 126.



ordinário (fábrica, máquina, comunidade alienígena mantida à distância) e que algum fator faz parecer fantástico, impregna e domina a narrativa: *A Hora dos Ruminantes*; o conto-título de *A Máquina Extraviada*; *Sombras de Reis Barbudos*. Se obras fantásticas ou míticas beneficiam-se do espaço, utilizando-o como elemento dominante, pode-se prever sua importância em narrativas de cunho declaradamente realista. *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, sendo romance social, é também um romance do espaço; seu tema dominante é um certo espaço antes habitável e cuja transformação expulsa as personagens, triturando-as. Não só o sertão e a seca expulsam o homem, também uma cidade magnificente pode tornar-se ameaçadora, como em *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann. John dos Passos escreve a trilogia *U.S.A.* (*Paralelo 42, 1919* e *Dinheiro Graúdo*), afresco ambicioso, onde as personagens — construídas, aliás, com solidez —, incapazes de permanecer num só lugar, planejadas para não permanecer num só lugar — deslocam-se continuamente de um lado a outro dos EE.UU., alcançando inclusive regiões onde a nação americana exerce influência — e o projeto visa a apreender não só as cidades e as estradas americanas, mas o seu clima político e econômico.

De modo algum procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação. Lembraremos ainda a transcendência do espaço na *Odisséia*, anunciada a partir da invocação. A circunstância de ocupar-se o Aedo, na *Ilíada*, da Guerra de Tróia, já indica a presença que teria no poema o espaço: luta-se pela defesa ou conquista de um espaço definido. Enéias, vencido, partiria em busca de um lugar onde reedificaria a Cidade e o Reino. Toda uma temática do espaço, sustentando o poema virgiliano. O mesmo Virgílio, antes de ceder o lugar a Beatriz, guiaria Dante Alighieri na sua peregrinação. A mais ambiciosa concepção literária do espaço, o espaço sobrenatural, abrangendo o Inferno, o Purgatório e, afinal, o Paraíso, surge ao romper o século XIV. Os "mares nunca dantes navegados" são o espaço privilegiado na épica de Camões. "O meio — como diria o húngaro Jean Hankiss[13] —, onde se move o herói de

13 "La Littérature et la Vie." In: *Boletim de Letras*. 1961, n.º 8. São

um romance ou de um drama, não se limita a contribuir para explicar o herói, suas origens espirituais, suas ações e suas reações. Ele emancipa-se, (. . .) para ocupar, na hierarquia dos fatores, um posto mais elevado do que lhe seria assegurado pelo seu caráter de suporte, de atmosfera, de verdadeiro pano de fundo." Este o pensamento de Leon Surmelian, cuja visão é também a de um ficcionista: "O cenário (*setting*) pode ser o mais importante elemento numa história, como em *Madame Bovary*, e existe boa prosa narrativa que é antes de tudo descrição cuidadosa." [14] Já Robert Lidell toma posição diferente: "É tempo de investirmos contra o elemento descritivo na literatura." [15] Ainda: "Na ficção, que mostra personagens em ação, o cenário terá provavelmente um caráter mais negativo que positivo." [16] Concede, em *Some Principles of Fiction*, apenas uma página ao *background*, quase toda de transcrições: a primeira, de Remy de Gourmont, diz que "o cenário de um romance é coisa de bem pouca importância". [17]

Ora, é esse controverso e (pode Robert Lidell contestar?) amplo aspecto da arte romanesca que, variamente visto, inventado e tratado pelos criadores, permanece ainda — ao contrário do que se observa em relação ao tempo —, insuficientemente iluminado por um esforço analítico. A carência, entretanto, tende a ser suprida e Gérard Genette encoraja-se mesmo a indicar que, no plano da ideologia geral, um fato parece certo: "é que o descrédito do espaço que tão bem exprimia a filosofia bergsoniana cedeu hoje lugar a uma valorização inversa, a qual diz à sua maneira que o homem *prefere* o espaço ao tempo." [18] Mesmo no romance de Proust, afetado a partir do título geral pela *realidade* bergsoniana do tempo, uma realidade intuitivamente apreendida pela sensibilidade (oposição ao tempo da inteligência conceptual, abstrato), começa-se a descobrir a importância do espaço. [19]

Paulo, F.F.C.L. da U.S.P. p. 155, citado por COELHO, Nelly Novaes. *O Ensino da Literatura.* p. 169.

14 In: *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness.* p. 37.

15 In: *A Treatise on the Novel.* p. 110.

16 LIDELL, R. *Op. cit.*, p. 111-12.

17 In: *Some Principles of Fiction.* p. 107.

18 *Op. cit.*, p. 107.

19 Sobre a paisagem ideal, ver CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina.* p. 190 *et seqs.* A revista *Poétique.* 1972, n.º 10, publica um interessante extrato do livro de Joseph Frank. "La Forme Spaciale dans la Littérature Moderne." In: *The Widening Gyre, Crisis and Mastery in Modern Literature.* p. 244 *et seqs.* A tese de Joseph Frank, das mais estimulantes, diz que "a literatura contemporânea evolui no sentido da



Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico*, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey de que aos "denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial." [20] Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço — e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido. Temos, pois, para entender o espaço na obra de ficção, que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários.

"Descansou os embrulhos em cima da mesa nua — lê-se num conto de Marques Rebelo —, ocasionando um vôo precipitado de moscas, dobrou o jornal com cuidado, obedecendo às suas dobras naturais, e escovava o chapéu, preto e surrado, quando Dona Veva, pressentindo-o, perguntou da cozinha:

"— Você recebeu, Jerome?

forma espacial". Corresponderia, a forma espacial, a uma ótica extratemporal e seria o resultado de uma ausência de harmonia entre o criador e o mundo. Estuda, sob esse ponto de vista, Ezra Pound, T. S. Elliot, Proust, Joyce e um romance praticamente desconhecido no Brasil, *Nightwood*, de Djuna Barnes. Merecem toda a atenção os ensinamentos de Antonio Candido, no seu ensaio "Da Vingança" (*Tese e Antítese.* p. 1-28), onde, analisando *O Conde de Monte Cristo*, mostra a importância da altura e das profundezas no Romantismo. Lembra, nesse mesmo ensaio, que Proust desejava escrever um ensaio sobre os lugares elevados nos romances de Stendhal, o que denuncia claramente o seu interesse pelo problema espacial no romance. Diz o narrador a Albertine, em *A Prisioneira*: "você veria em Stendhal um certo sentimento de altitude ligando-se à vida espiritual: o lugar elevado onde Julien Sorel fica prisioneiro, a torre no alto da qual está encarcerado Fabrício, o campanário onde o Padre Barnès se ocupa de astrologia e de onde Fabrício lança uma vista de olhos tão bonita." (p. 323.) O leitor interessado nas possibilidades que oferece o estudo do espaço na ficção, encontrará um exemplo admirável no estudo de Antonio Candido, a quem o assunto parece fascinar — "Degradação do Espaço". In: *Revista de Letras.* Assis, F. F. C. L. de Assis, v. 14. Analisa Antonio Candido a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assomoir.*

20 In: *A Linguagem do Espaço e do Tempo.* p. 20.

"— Recebi, filha, respondeu pendurando o feltro no cabide de bambu japonês, que atulhava o canto da sala, por baixo duma tricromia, toscamente emoldurada, representando o interior dum submarino inglês em atividade na Grande Guerra." [21]

Eis um setor do espaço com personagens e situação. O ambiente pequeno-burguês, pobre de adornos, com sua tricromia ordinária e a sala tão exígua que um cabide de bambu parece demais, tudo aí está. O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta, como adiante veremos. Surge a sala, pressente-se a cozinha, divisa-se o homem e calcula-se aproximadamente um intervalo, um espaço, entre ele e a mulher que o interroga. Essas duas figuras (personagens) e a casa modesta onde se encontram (espaço), ao mesmo tempo em que se opõem, completam-se. A divisão, porém, entre espaço e personagem é realmente nítida ou deixa margem a dúvidas? Traz o homem alguns embrulhos, jornal e usa chapéu. Podemos dizer, ao vê-lo, que o jornal, os embrulhos e o chapéu fazem parte do espaço? Compõem, nesse instante, o personagem, completando — material, social e psicologicamente — a sua figura. Jornal e embrulhos ainda podem ser ocasionais; o chapéu pertence ao personagem e concorre para a sua caracterização. (Não conhecia D. Casmurro "de nome e de chapéu" seu companheiro de trem?) Aquele mesmo chapéu, uma vez pendurado no cabide de bambu japonês, pertencendo ainda ao personagem, associa-se ao móvel e passa a integrar o espaço. Há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento. Os liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a personagem constituem elemento valioso para uma aferição justa.

Já em Clarice Lispector encontramos ("Amor", conto incluído em *Laços de Família*) um dos mais fascinantes exemplos de ser humano com função espacial:

"O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

"A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

[21] In: *Oscarina*. p. 47.



"O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles." [22]

Quando toma o bonde, Ana parece estar executando um ato inconseqüente: uma cena habitual na classe média, uma mulher trazendo as suas compras. O leitor atento irá talvez considerar a seguir um erro imperdoável da contista, a ausência de qualquer alusão aos outros passageiros do bonde. Ana é como se seguisse num bonde fantasmagórico. Quando ela vê o cego é que percebemos por que tomou o bonde; e por que o trajeto, até agora, realiza-se num mundo desabitado. Viesse a pé ou de automóvel, poderia deter-se à vista do cego que masca chicles, quando a breve cena, breve e importante, tem de ser rápida, para que essa fugacidade comunique certa impressão de magia e de incerteza: uma aparição. O cego visto na rua logo fica "atrás para sempre" e, simples coisa vista, associa-se ao bonde, às ruas largas e ao vento úmido que anuncia "o fim da hora instável". Pela sua impessoalidade, pelo seu caráter de coisa, inscreve-se no puro espaço, um elemento a mais no espaço hostil em que, por algum tempo, Ana se move, antes de apagar "a chama do seu dia." E se não vemos seres vivos no bonde e no trajeto, é para ressaltar a figura do cego, que assim nos surge solitária e como ampliada, coisa ocupando o vazio, numa paisagem sem habitantes visíveis.

Inversamente, a tentativa de humanizar seres inanimados não os subtrai à condição de elementos espaciais, como no conto de Gustav Meyrink, citado por Wolfgang Kayser, "As Plantas do Doutor Cinderela", em que o narrador, indo por um subterrâneo, vê trepadeiras "com veios cor de sangue" e das quais surgem centenas de olhos: "Eram olhos de todos os tamanhos e cores imagináveis (...) E parecia que todos eram partes arrancadas de corpos vivos, engastadas com uma arte inconcebível, privadas de sua alma humana e rebaixadas a um crescimento vegetativo. Quando, aproximando-me, iluminei esses olhos, vi claramente que viviam, pois as pupilas logo se contraíram." [23] Trata-se de um conto inscrito claramente na tradição *negra*, mas o processo — com funções bem diversas e num grau atenuado — é freqüente, como em Lima Barreto: "Considerei também a calma face da Guanabara, ligeiramente crispada, mantendo certo sorriso simpático na conversa que entabulara com a grave austeridade das serras graníticas, naquela hora de efusão

[22] In: *Laços de Família*. p. 25.
[23] In: *Lo Grotesco*. p. 174.

e confidência." [24] Ou como no capítulo XII de *Dom Casmurro*: "Um coqueiro, vendo-me inquieto e adivinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros. Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava o estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião."

Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido — ou assim pode entender-se — tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. [25] Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem no "romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados* e opacos." [26]

Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte,* no texto, quase nunca se reduz ao denotado. Por vezes, claro, tende a fechar-se, como nas histórias policiais e de horror, onde proliferam as ilhas, as mansões solitárias, os poços, os calabouços, os subterrâneos, os quartos fechados, tudo indicando a existência de um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência. O *horizonte* do subterrâneo de Gustav Meyrink, por exemplo, com as suas pupilas florais, não o ultrapassa: este subterrâneo é um espaço fechado, monstruoso, único, hermético em todos os sentidos. A sala de Marques Rebelo, ao contrário, inserindo-se no mundo conhecido e na memória que possuímos do mundo, transcende o que registra o texto. Eis o que lemos e vemos: uma sala e, fora de foco, suscitada por uma alusão tão branda que nos infunde a idéia de distância, a cozinha. Não se pode dizer que a imagem *casa* esteja fora do texto: implícita, zona pouco iluminada, apenas pressentida, orla do nomeado, quem não

[24] In: *Gonzaga de Sá.* p. 39.
[25] Dizemos que *tem sido* e não que *é*. Move constantemente o escritor a necessidade de romper as normas, de contestar o que parece assentado. Não seria, por exemplo, destituída de interesse uma narrativa na qual o espaço se construísse a partir da personagem. Tal narrativa, aliás, já tem o seu modelo no *Gênesis* e em outros mitos cosmogônicos.
[26] In: *Guia Prático de Análise Literária.* p. 109.



a entrevê? Elastecem ainda os seus limites outros indícios aparentemente ociosos. O vôo precipitado das moscas, o estado do chapéu escovado pelo homem, a tricromia e a sua moldura abrem o cenário e revelam-nos bastante sobre os arredores da casa, situada em bairro pobre, de condições sanitárias não ideais. O desenrolar do conto vai confirmar tudo isto (e há ainda, antes do trecho transcrito, um carcomido relógio de parede, cujas pancadas soam como um ranger de ferros velhos), mas o que transcrevemos é suficiente. Os limites, fornecidos pelo texto, do espaço físico, não ultrapassam a rigor o que acima registramos; para além do bairro, nada mais vemos. Dispensável acrescentar que os poucos móveis nomeados — mesa nua e cabide de bambu japonês —, proliferadores de espaços ainda mais potentes que a sala e a cozinha, aludem ao restante da mobília ou a nomeiam em silêncio, quase como se pudéssemos vê-la. "Necessitamos pormenores, que nos seja apresentada uma amostra do cenário, objeto, móvel, destinados a exercer uma função de insígnia." [27]

Outras coisas ainda são insinuadas nesse breve trecho (por sinal, um caso dos mais simples) e não se deve concluir que só a análise as revele. A análise, aqui, limita-se a ordenar e a especificar o que o leitor apreende com a percepção desarmada. Situam-se as personagens do conto na periferia de alguma cidade e portanto da sociedade; pessoas de reduzidas posses, desconhecem ou não têm acesso ao estético, embora flutue em suas almas um anseio restrito de beleza; isto diz a tricromia do submarino, que nos situa no tempo (não muito depois da I Grande Guerra, definida aí pela ausência mesma do ordinal, obrigatório depois de 1945) e que sugere talvez algum desejo vago de evasão ou de um destino menos insignificante; falta nesse espaço qualquer nota de alegria, para o que concorrem os gestos do homem, dobrando cuidadosamente o jornal (expressão do seu respeito ante esse liame entre a sua existência suburbana e o mundo) e escovando o chapéu "preto e surrado", alusões à austeridade da sua vida, a hábitos de vestuário (indício temporal atenuado) e à necessidade de conservar os objetos de uso pessoal, evidentemente pouco numerosos.

Observe-se que tudo aí converge, harmonicamente (personagens, ação, espaço e mesmo tempo, um tempo vagaroso, sugerido pelo verbo "descansou", ao invés, por exemplo, de "jogou", e pela

[27] BUTOR, M. *Repertoire II.* p. 45.

locução "com cuidado"), [28] para estabelecer, desde o início, a idéia geral do conto. Objetiva o escritor apresentar dois quadros contíguos de pobreza: os hábitos domésticos de um pequeno funcionário e a desolação da mulher após a sua morte, ilustrando assim o desamparo e, em conseqüência, o caráter sombrio de um determinado setor da sociedade.

Será correto dizer que as indicações cênicas de Marques Rebelo nos conduzem a um *espaço social*? Menciona Nelly Novaes Coelho o *ambiente natural* como equivalente à paisagem, natureza livre; o *ambiente social* seria a natureza modificada pelo homem: casa, castelo, tenda etc. [29] Parece-nos, contudo, que se pode fazer da expressão um uso mais amplo, se bem menos nítido. Como nomearíamos, senão assim, certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos que em muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação? A que se refere, por exemplo, Francisco de Assis Barbosa, quando diz não ser possível "proceder-se à revisão da nossa história republicana, do 15 de novembro ao primeiro 5 de julho", prescindindo da obra de Lima Barreto? Ao tempo ou ao que propomos denominar *espaço social*? A noção de um espaço assim compreendido parece-me aliás bem útil quando apreciamos romances como *Isaías Caminha*, *Policarpo Quaresma* ou *Numa e a Ninfa*. Confronta-se o futuro escrivão com um espaço social caracterizado com muita precisão (ao mesmo tempo que o espaço físico) e não estaremos longe da verdade se dissermos que, não obstante a importância da paisagem, maior é a importância — e também o efeito sobre Isaías — do espaço social. A luta de Quaresma, travada contra a terra, é ordinariamente empreendida contra entidades menos concretas: circunstâncias sociais, econômicas e históricas nas quais está mergulhado. A Revolta da Armada, tão importante para o seu destino e essencial no plano do romance, cria um cenário específico, inconfundível, não construído com volumes, linhas, cores, mais respirável e que nos parece necessário precisar. Certo espaço social, não a totalidade de um povo, mas o mundo da política como expressão desse povo, cerca os títeres de *Numa e a Ninfa*. A categoria das edificações existentes no local onde vive ou se move a personagem pode indicar o seu espaço social; e, nes-

[28] Lembra Gérard Genette que a designação mais sóbria de uma ação pode ter algum caráter descritivo e que "nenhum verbo é inteiramente isento de ressonância descritiva." (*Figures II*. p. 57.)
[29] In: *O Ensino da Literatura*. p. 51.



te sentido, aproximamo-nos do conceito de Nelly Novaes Coelho. Diríamos, ainda como exemplo, que o cortiço, em Aluísio Azevedo, é espaço, simplesmente; mas o veremos parcialmente se não o entendermos, pelo estilo de vida em que implica, com todo um quadro de hábitos, de relacionamento humano, de perspectivas etc., também como espaço social. Tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tantas manifestações de tal conceito podem ser indentificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada).

O espaço social, entretanto, não se confunde com a *atmosfera*. Estando a noção de atmosfera associada ao espaço e denotando, inclusive, *o ar que respiramos*, tende-se a concebê-la, no estudo da ficção, como uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência. Compraz-se Lima Barreto em descrever aspectos do espaço social durante a Revolta da Armada; mas é uma atmosfera de magia, de irrealidade, que defrontamos na noite enluarada, quando Floriano Peixoto, em plena Revolta, encontra Policarpo Quaresma no quartel. Já em "Penélope", de Dalton Trevisan, drama de suspeita e ciúme anacrônicos, vivido por um casal de velhos, o espaço é bem pouco significativo, surgindo apenas como pretexto, algumas vezes, para manifestações do estado de espírito do velho: "Afastou a cortina, descobriu na sombra do muro o vulto daquele homem. Ficou ali, a mão trêmula na cortina, até o outro ir-se embora." "Reconstitui os passos da mulher pela casa: se os móveis têm pó ou não, se a terra nos vasos de flores está molhada ou seca..." [30] Concentra-se no texto, calculada com sabedoria, uma atmosfera crescente de angústia, nascida exclusivamente de alusões aos pequenos gestos do velho — as suas palavras, poucas, nada dizem — e para a qual, ao contrário do que observamos em outro conto do autor, "Na Praça", não concorre o espaço.

No exemplo de Clarice Lispector ("Amor"), a atmosfera do conto, igualmente opressiva, é obtida por intermédio da personagem, mediante uma subjetivação do cenário. Baseia-se o conto nas relações de Ana com o exterior. Isto num grau tão elevado que o horizonte do espaço, pode-se dizer, coincide com o mundo. Reconhecemos a cidade e o mundo natural, para nós familiares, e nada ignoramos, conquanto pouco se diga, sobre o nível social de Ana e os problemáticos valores da classe a que pertence, mas essas mesmas coisas, mediante recursos verbais sabiamente agenciados,

[30] In: *Novelas Nada Exemplares*.

revestem-se de estranheza, com o que o espaço é invadido pelo símbolo, pela magia, pelo pesadelo, a tal ponto que o Jardim Botânico, "onde vitórias-régias boiavam monstruosas" e a "decomposição era profunda" não está muito longe do subterrâneo de Meyrink, com às suas pupilas vegetais. As coisas que cercam Ana — frutas, dálias, tulipas, vitórias-régias, pequenas flores espalhadas na relva — são quase todas prestigiosas, ligadas, inclusive, aos *topoi* do bosque e do lugar ameno. [31] A personagem, atingida e desorganizada pelo encontro com o cego, transmuda-as, segregando em torno de si, a partir de elementos naturalmente aprazíveis, uma atmosfera de horror: "O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno." [32] Já em *Fronteira*, de Cornélio Penna, a atmosfera de mistério e alucinação emana igualmente do espaço (espaço natural e espaço doméstico, a paisagem acidentada de Minas e os pesados móveis coloniais), da fábula e da mórbida constituição psicológica da personagem que narra os acontecimentos — ou o modo como reage ante eles.

Antonio Soares Amora, em estudo sobre *Iracema*, escreve que, além da "pintura de seus elementos naturísticos (a paisagem, os fenômenos meteóricos, os animais)", "o desenvolvimento da ação do romance" e "a concepção de seus caracteres" realizam-se "em função unicamente da obtenção de uma atmosfera poética". [33] Chega a sugerir que a contribuição do espaço para o estabelecimento dessa atmosfera é secundária, quando diz que "a natureza é sempre elemento tão importante na formação da atmosfera lírica do romance, quanto a ação e os caracteres que ela envolve e plasma." [34]

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.

31 Cf. CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina.* p. 202 *et seqs.*
32 LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família.* p. 29.
33 "Iracema — um Romance de Atmosfera." In: *Classicismo e Romantismo no Brasil.* p. 127.
34 AMORA, Antonio Soares. *Op. cit.*, p. 128.

# CAPÍTULO V

## ESPAÇO ROMANESCO E AMBIENTAÇÃO

**Ambientação franca. Ambientação reflexa. Ambientação oblíqua. — Ordem e minúcia. — A perspectiva.**

Tentamos, no capítulo anterior, identificar o espaço no emaranhado da obra literária e, dentro do possível, torná-lo familiar ao leitor. [1] Acentuavam, os exemplos apresentados, sob que variadas formas pode o espaço surgir nos relatos e os graus de importância que assume. Outra é a perspectiva em que agora nos situamos.

O estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua *caracterização*. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, a *grosso modo*, que a personagem existe no plano da história e a caracterização no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução. Esta a distância que subsiste entre *espaço* e *ambientação*. Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Conquanto a apreensão simultânea da imagem seja em grande parte ilusória, exigindo o que poderíamos chamar uma *leitura* (não linear, mas fragmentária ou sinuosa), o certo é que o quadro, a sala, a paisagem, apresentam-se aos nossos sentidos como uma totalidade. Atenda-se ainda à circunstância de que toda contemplação é um fenômeno nada simples e infinitamente matizado: diante

1 Problema delicado, em trabalho que exija certas premissas teóricas, o do destinatário. Corre-se o risco de parecer demasiado explícito ao leitor informado; ou obscuro ao leitor pouco afeito à matéria tratada. Nossa tendência, aqui, é pela primeira alternativa.

do quadro, só a visão é invocada, mas a intensidade da sua *leitura* vai depender do estado de espírito e, principalmente, do nível cultural do contemplador; a temperatura, o silêncio reinante ou os ruídos, eis também alguns pormenores que poderão pesar quando observamos uma sala; a *leitura* da paisagem é incompleta se não se nota a ausência ou a intensidade do vento, o odor de resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos etc. Apesar de tudo, verifica-se, ante a doação da imagem, uma aquisição imediata e que, mesmo quando imperfeita e parcial, é satisfatória.

O texto, ao contrário, em virtude da sua linearidade, defronta, se aspira a certo grau de eficiência, este problema básico: as coisas são, ao passo que a linguagem flui, havendo, portanto, entre elas, certa incompatibilidade. *Laocoonte*, o clássico estudo de Lessing, desenvolve precisamente essa idéia, muitas de suas proposições sobre poesia e movimento continuando válidas. (Devido à natureza das transformações ocorridas desde o século XVIII no campo das artes plásticas, algo do que diz sobre escultura e pintura envelheceu.) "Os objetos que, eles ou suas partes — escreve o fino erudito alemão —, existem simultaneamente, chamam-se corpos. Por conseguinte, os corpos, com suas propriedades visíveis, são os objetos próprios da pintura." "Os objetos que, eles ou suas partes, sucedem-se, em geral são chamados ações. Por conseguinte, também as ações são o objeto próprio da poesia." [2] Demonstra Lessing, leitor admirável e contemplador iluminado de obras de arte, manipulando, com penetração e ciência, exemplos variados, este pensamento. Aristóteles, na *Arte Retórica*, ensinando os meios de tornar o estilo pitoresco, reporta-se ao "processo usado freqüentemente por Homero e que consiste em animar o inanimado, pela metáfora." [3] Lessing, vendo de outro ângulo os métodos do grande rapsodo, sublinha a sua inclinação pela história dos objetos, mais que pela sua aparência. Apresenta-nos Homero muitos dos seus "corpos — refere Lessing — em uma sucessão de instantes". [4] Assim, ao invés de simplesmente descrever um cetro, mostra-o primeiro como um verde ramo crescendo na montanha. Tal solução revela a consciência, nada surpreendente nele, do conflito entre linguagem e descrição, sensível — mais do que em qualquer outro campo — no poema épico e, mais tarde, no romance, gêneros que representam indivíduos em ação (objetos que *se sucedem*), por isso distinguindo-se como especialmente favorá-

[2] In: *Laocoonte ó de los Limites de la Pintura y de la Poesia.* p. 125.
[3] In: *Arte Retórica.* p. 220.
[4] In: *Laocoonte ó de los Limites de la Pintura y de la Poesia.* p. 128.



veis à linearidade da linguagem. Entretanto, lê-se em Leon Surmelian, não pode existir "pure action in a vacuum": "a moderna história realista é ação e cenários." [5] Ou seja: alternam-se ou mesclam-se, nos relatos, ação e descrição, aplicada esta última ao gênero de objetos que, "eles ou suas partes, existem simultaneamente". Vai, tal alternância ou mescla, para dissimular o contraste que a narrativa oferece entre motivos dinâmicos e motivos estáticos (nem todas as soluções, felizmente, estão em Homero), exigir uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos, introduzir o cenário, o campo onde atuam as personagens. Daí o interesse do que denominamos ambientação — o interesse dos recursos literários para estabelecer, nas histórias, o espaço.

A ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens, repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados. Assim tem início a segunda parte do *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, que transcrevemos *in extenso*:

"Não era feio o lugar, mas não era belo. Tinha entretanto, o aspecto tranqüilo e satisfeito de quem se julga bem com a sua sorte.

"A casa erguia-se sobre um socalco, uma espécie de degrau, formando a subida para a maior altura de uma pequena colina que lhe corria nos fundos. Em frente, por entre os bambus da cerca, olhava uma planície a morrer nas montanhas que se viam ao longe; um regato de águas paradas e sujas cortava-a paralelamente à testada da casa; mais adiante, o trem passava vincando a planície com a fita clara de sua linha capinada; um carreiro, com casas, de um e de outro lado, saía da esquerda e ia ter à estação, atravessando o regato e serpeando pelo plaino. A habitação de Quaresma tinha assim um amplo horizonte, olhando para o levante, a 'noruega', e era também risonha e graciosa nos seus muros caiados. Edificada com a desoladora indigência arquitetônica das nossas casas de campo, possuía, porém, vastas salas, amplos quartos, todos com janelas, e uma varanda com uma colunata heterodoxa."

Tem-se aí um tipo de ambientação que denominaremos *franca* e que se distingue pela introdução pura e simples do narrador. Não falta sequer, para melhor caracterizá-la, o discurso avaliatório, evi-

[5] In: *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness.* p. 36.

dente desde a abertura do capítulo (o qual se apresenta, nessa unidade razoavelmente longa, como o desenvolvimento da primeira frase). Reforça a *franqueza* do processo o perfil cultural do escritor, quando fala na "desoladora indigência arquitetônica das nossas casas de campo" e na "colunata heterodoxa".

Por vezes, a ambientação franca é levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens: "Quaresma despiu-se, lavou-se, enfiou a roupa de casa, *veio para a biblioteca*, sentou-se a uma cadeira de balanço, descansando. / Estava num aposento vasto, com janelas para uma rua lateral, e todo ele forrado de estantes de ferro./Havia perto de dez, com quatro prateleiras, fora as pequenas com os livros de maior tomo." [6] Segue-se a enumeração de obras existentes. Também o jardim do major é descrito com a ajuda dessa mediação atenuada: "Acabado o jantar *foram ver* o jardim. Era uma maravilha; não tinha nem uma flor. Certamente não se podia tomar por tal míseros beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita" etc. [7] Utiliza-se a entrada, ou simplesmente a passagem da personagem no ambiente descrito, mas tal interferência é ilusória: o observador declarado continua a ser o narrador. Matiza-se, evidentemente, a ambientação franca, quando o narrador é também personagem. O personagem-narrador, como escreve Tzvetan Todorov, pensando, naturalmente, no emprego tradicional do *eu*, "só existe em sua fala; se as outras personagens são, antes de tudo, imagens refletidas numa consciência; ele é essa mesma consciência." [8] Assim, caracteriza-se e revela-se ao longo do discurso, mesmo quando descreve objetivamente uma paisagem. O esquema, entretanto, permanece o mesmo: o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente.

Sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca, quando o observador, violando a objetividade, reage de algum modo ante a coisa descrita, como ao apresentar a casa campestre de Policarpo Quaresma, segundo vimos há pouco. Inversamente, a ambientação franca, quando enunciada na primeira pessoa, é tanto mais característica quanto menos se perceba, ante o que se descreve, a presença do narrador. Isto porque a importuna presença da subjetividade do narrador na terceira pessoa e, paralelamente, a objetividade do narrador na primeira pessoa, representam, no caso, interrupções mais fundas do fluxo narrativo. A intensa participação de Isaías Caminha no trecho descritivo que se

6 In: *Policarpo Quaresma*. p. 23-24.
7 BARRETO, L. *Op. cit.*, p. 30.
8 In: *Estruturalismo e Poética*. p. 46.



segue, estabelecendo uma tensão entre o narrador e a paisagem, esbate a cesura que o descritivo impõe ao narrativo, levando certo dinamismo a um motivo estático: "Evolava-se do ambiente um perfume, uma poesia, alguma cousa de unificador, a abraçar o mar, as casas, montanhas e o céu; pareciam erguidos por um só pensamento, afastados e aproximados por uma inteligência coordenadora que calculasse a divisão dos planos, abrisse vales, recortasse curvas, a fim de agitar viva e harmoniosamente aquele amontoado de cousas diferentes... O aconchego, a tepidez da hora, a solenidade do lugar, o crenulado das montanhas engastadas no céu côncavo, deram-me impressões várias, fantásticas, discordantes e fugidias./ Havia um brando ar de sonho, e eu fiquei todo penetrado dele." [9]

Descreve Isaías sua chegada ao Rio e a ambientação franca, quando assim conduzida, aproxima-se da ambientação *reflexa*. No ensaio entremeado de notas que publica na revista *Poétique*, um leitor minucioso de Zola, Philippe Hamon, procura sistematizar os processos descritivos no Naturalismo e, em particular, no romancista de *Germinal*. Distingue uma série de motivos — janelas abertas, passeios, chegadas a um lugar desconhecido, olhar maquinal, curiosidade etc. — "cuja função é antes de tudo evitar um certo *hiato* entre descrição e narração, de preencher os interstícios da narrativa, tornando verossímeis as interrupções." [10] "Todo o problema do autor realista será então transformar essa temática *vazia* em uma temática *plena*." [11] Quer dizer: em compensar, dentro do possível, ao inserir no texto ficcional uma unidade descritiva (*vazia*), a reduzida eficácia da linguagem para a reprodução do estático, mesclando à descrição elementos dinâmicos (*plenos*). O romance de Zola, onde se processa, programaticamente, uma hipertrofia do descritivo, presta-se a estudos desse gênero, mas ver o assunto apenas sob o ponto de vista do *pretexto*, é simplificá-lo em demasia, desfigurando-o. Examinemos um breve trecho de Flaubert. Emma Bovary acaba de receber, de Rodolfo, uma carta de rompimento (com o que ela retorna, desesperada, à aridez da sua vida) e refugia-se no sótão para lê-la:

"As ardósias deixavam cair a prumo um calor pesado, que lhe apertava as fontes e a sufocava. Arrastou-se até a água-furtada, fechada, tirou-lhe o ferrolho e a luz deslumbrante entrou num jorro.

"À frente, para lá dos telhados, a campina estendia-se a perder de vista. Embaixo, a praça da aldeia estava deserta; as pedras

9 In: *Isaías Caminha*. p. 39.
10 "Qu'est-ce qu'une description?" In: *Poétique*. 1972. n.º 12, p. 473-74.
11 HAMON, Philippe. *Op. cit.*, p. 485.

das calçadas cintilavam, as ventoinhas das casas estavam imóveis; da esquina da rua vinha dum andar térreo uma espécie de ronco de modulações estridentes. Era Binet que trabalhava no torno." [12] O objetivo do realista Flaubert, aí, não é tornar verossímil a interrupção e "transformar essa temática *vazia* em uma temática *plena*." Emma conhece bem a cidade; e o verbo no condicional substituiria o seu olhar, inútil além do mais para as "modulações estridentes" do torno. Acresce que o romancista não utiliza Emma como um álibi para mostrar a aldeia na hora ensolarada. Conjugam-se, nesse passo, fatores de ordem física que acentuam o desespero de Emma. Ela refugia-se no sótão, lugar de isolamento e sobre o qual, então, cai "a prumo um calor pesado" e sufocante, apertando as suas fontes; fere-a, quando abre a janela, a "luz deslumbrante"; as imagens denotam o horror da sua vida nessa aldeia morta e onde, na hora canicular, nem sequer se movem as ventoinhas (o que seria, apesar de tudo, uma nota de alegria); o rumor do torno dirige-se às suas fontes, afligindo-a, como antes o calor que desce das ardósias e acentua, tornando-o mais agudo, um silêncio de que o texto não fala; a ausência de figuras humanas e a campina estendendo-se "a perder de vista" ampliam a solidão da água-furtada, a qual, por sua vez, evoca a solidão e o vazio de Emma. Há ainda a observar que essa ambientação, classificável em princípio como franca, na verdade é reflexa: as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem. Atento à eficácia da linguagem, reconheceria Flaubert a inutilidade de reiterar, mediante o pronome pessoal e os verbos correspondentes, informações já implícitas no texto.

A ambientação *reflexa* é característica das narrativas na terceira pessoa, atendendo em parte à exigência, proclamada pelo estudioso de Zola, de manter em foco a personagem, evitando uma temática vazia. Sucede, porém, embora mais raramente, que mesmo o personagem-narrador transfira a outrem a percepção do ambiente, como podemos ver em *Gonzaga de Sá*:

"— Ora!... fez ela alongando o busto por sobre o espaldar da cadeira até poder ver o céu pela janela que lhe ficava à vista." [13]

Ou, de modo ainda mais ostensivo, na cena em que o narrador, acompanhando Gonzaga de Sá, descreve parte do trajeto como se visse com os olhos do amigo:

"Suspendeu a palavra; e, de acordo com a marcha da caleça, *pôs-se a vagar o olhar pelos lados. Com ele, seguia* os ornatos

[12] In: *Madame Bovary*. p. 214.
[13] In: *Gonzaga de Sá*. p. 118.



das cimalhas, as grades das sacadas; adiante, *demorava-se mais a ver* um bando de moças em traje de passeio, postadas à porta de uma casa burguesa. Afastando-se dali o carro, *o seu olhar lento e macio* foi parar sobre os bondes que passavam, e os transeuntes na rua; deles resvalou, pela calçada, no ponto em que uma mulher andrajosa dormia ao relento, imóvel, enrodilhada, como uma trouxa esquecida e por fim, durante segundos, *fixamente, insistentemente*, pousou a vista no coche fúnebre que rodava na nossa frente." [14]

A esta altura, uma pergunta se impõe: os casos em que o espaço nasce através do discurso direto, emitido por uma das personagens (não o personagem-narrador) representam uma modalidade de ambientação reflexa? Parece lógica, ao primeiro exame, a resposta afirmativa. Observemos, entretanto, que, nesse caso, desloca-se o eixo da enunciação. Assumindo a palavra, pode a personagem, por sua vez, empregar — em segundo grau, diríamos — os mesmos recursos do narrador. A situação não se modifica substancialmente, sofrendo apenas uma gradação, se o discurso direto é substituído pelo discurso indireto ou indireto livre.

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. Com a ambientação *dissimulada* (ou *oblíqua*) [15], sucede o contrário. A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem, na ambientação reflexa, tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. Leon Surmelian designa-a como "o método dramático": "description blending with the flow of action". [16] É também à ambientação dissimulada que se refere Georg Lukács quando adverte, no seu ensaio "Narrar e Descrever", não se deter a reconstituição do ambiente, em Balzac, na pura descrição, vindo "quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a es-

[14] BARRETO, L. *Op. cit.*, p. 127-28.
[15] A denominação, evidentemente, inspira-se em Machado de Assis: "Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada."
[16] In: *Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness*. p. 33-34.

cada apodrecida)". [17] Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.

Exemplo sob todos os pontos admirável de ambientação dissimulada vamos encontrar no primeiro capítulo de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos [18] Azevedo Gondim "tomava a bicicleta e, pedalando meia hora pela estrada de rodagem que ultimamente Casimiro Lopes andava a consertar com dois ou três homens, alcançava S. Bernardo. (. . .) Íamos para o alpendre, mergulhávamos em cadeiras de vime e ajeitávamos o enredo, fumando, olhando as novilhas caracus que pastavam no prado, embaixo, e mais longe, à entrada da mata, o telhado vermelho da serraria. (. . .) Levantei-me e encostei-me à balaustrada para ver de perto o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo. Uma cigarra começou a chiar. A velha Margarida veio vindo pelo paredão do açude, curvada em duas. Na torre da igreja, uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena." Aí, mesmo os verbos ver e olhar, tão comuns na ambientação reflexa, são impregnados de energia, não sendo certamente por acaso que aparecem ligados a coisas vivas e em movimento — "novilhas caracus que pastavam no prado" e "o touro limosino que Marciano conduzia ao estábulo" —, de modo que a imobilidade dos que observam é então compensada pela mobilidade das coisas observadas (novilhas, touro), e o movimento destas comunica certa animação aos elementos inanimados que se seguem: prado, estábulo, mata, telhado, serraria. A introdução, também em movimento, de uma personagem secundária, a velha Margarida, revela o açude.

Esta tentativa, evidentemente sintética, de classificação dos processos de indicação do espaço na obra narrativa e onde se propõe, inclusive, uma nomenclatura, não pretende abranger todos os métodos possíveis, mas alcança um espectro bastante amplo. Grande parte da capacidade imaginativa dos escritores realmente preocupados com os problemas do ofício trabalha no sentido de encontrar soluções expressivas novas e satisfatórias — o que reduz muito o valor das esquematizações teóricas; nem sempre é a invenção no plano do enredo, de qualquer modo nunca é apenas a invenção no plano do enredo que revela o verdadeiro ficcionista. Eis como nos fala Machado de Assis, numa ambientação *oblíqua*, das colunas amarelas (existentes de um só lado) e dos tijolos que revestem

[17] In: *Ensaios sobre Literatura.* p. 51.
[18] V. nosso artigo "Um Aniversário Sóbrio como sua Prosa." *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, edição de 21/10/1972, caderno B, p. 5.



o alpendre, na casa de Bentinho: "Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior" (*Dom Casmurro*, capítulo XII). Jamais esqueceremos esse alpendre, ligado a um momento vital na existência do herói. A carga concedida no texto às emoções de Bentinho, motivo dominante do parágrafo, faz parecer casual a alusão ao alpendre. Entretanto, é o modo como o narrador nos *descreve* aquela parte da casa, do ponto de vista da arte literária, o que há de mais fino e notável nesse passo. Deve-se também levar em conta que o romance tende a mesclar vários processos, inclusive numa única unidade temática. Precede muitas vezes a ambientação reflexa um motivo introdutório com caráter de ambientação dissimulada. Assim quando vemos Emma Bovary subir à água-furtada e abri-la. A separação, sutil, pode ser notada inclusive pela mudança de tempo verbal: o pretérito imperfeito assinala a hegemonia da ambientação reflexa, predominante na cena. Já em *São Bernardo*, o chiar da cigarra e o pio da coruja representam a mescla, na ambientação oblíqua, da ambientação franca, na qual o narrador alude sem intermediário a elementos do espaço.

Cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia. Contudo, pelo menos no nível da micro-estrutura, a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação. Tornamos a lembrar que, ao caráter fluvial — e não lacustre — da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel, ou, se imóvel, animado por uma força interior.

A classificação aqui sugerida atende às relações do espaço com o fluxo da narrativa, envolvendo, segundo foi dito, narrador e personagens. Consideraremos a seguir dois aspectos de alguma importância na ambientação e que, de certo modo, relacionam-se entre si: a *ordenação* e a *precisão dos elementos espaciais*. "Até agora, este quarto que se define sob o nosso olhar é um continente amorfo, uma espécie de saco, onde os objetos estão postos sem ordem, e onde o narrador os extrai um a um, ao acaso. Logo, desejare-

mos suas situações: móveis muito juntos, móveis afastados..." [19] Na ambientação *desordenada*, o narrador, sucumbindo ao desajuste entre a linguagem e a descrição, restringe-se a catalogar. Joaquim Manuel de Macedo, cujo instrumento é pobre e sem ambições, assim esboça o quarto do seu herói: "*É inútil descrever* o quarto de um estudante. Aí nada se encontra de novo. Ao muito acharão uma estante, onde ele guarda os seus livros, um cabide, onde pendura a casaca, o moringue, o castiçal, a cama, uma, até duas canastras de roupa, o chapéu, a bengala e a bacia; a mesa onde escreve e que só apresenta recomendável a gaveta, cheia de papéis, de cartas de família e fitinhas misteriosas; *é pouco mais ou menos assim* o quarto de Augusto." [20] Confunde Joaquim Manuel de Macedo o típico com a sensaboria. Note-se a insistência em tautologias como as de que na estante "ele guarda os seus livros" e de que, na mesa, "escreve". Adiante, ao descrever a casa da avó de Filipe, onde irá ocorrer grande parte do romance, pede que imaginemos, "fazendo frente para o mar e em toda a extensão da sala e dos gabinetes, uma varanda terminada em arcos; no interior meia dúzia de quartos, depois uma alegre e longa sala de jantar, com janelas e portas para o pomar e jardim". Assim, conclui, "ter-se-á feito da casa *a idéia que precisamos dar*."

Não inferir, das citações acima, que a ambientação desordenada signifique incompetência. A casa de Dom Casmurro, tão importante para a personagem, é apresentada sem preocupações de ordem: "é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. (...) Tenho chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro." [22] As janelas e portas de Macedo, dando para o pomar e jardim, chegam a ser mais precisas que as três janelas de Machado, que não enumera as alcovas e salas. Apesar disso, muito aprenderemos sobre a arte da ficção (e ressalta, da experiência, como numa prova efetuada em laboratório, a superior maestria do "bruxo de Cosme Velho"), se confrontarmos esses casos extremos: as soluções de Macedo e de Machado de Assis nos motivos a que nos reportamos. Dom Casmurro, homem maduro, faz reconstruir a casa em que viveu na infância, sendo através desse meio, tão engenhoso, ágil e significativo, que vamos conhecer as duas casas: a que já desapareceu e a sua cópia, uma projetando-se sobre a outra, como o próprio personagem-narrador se projeta sobre a sua imagem antiga. A significação simbólica da casa é ainda reforçada pelo estado de espírito com que seu habitante, sem muita ordem, a descreve: "O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência." [23] Todo um mundo interior, caprichoso e nostálgico, na confissão que explica a reprodução do ambiente. Reprodução, note-se, em dois níveis: o da história e o do discurso. No que diz respeito à visualidade, a sala principal, com as figuras das estações nos quatro cantos do teto (alusão, decerto, à passagem do tempo) e os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa no centro das paredes, comunica-nos o caráter de toda a construção, seu peso e colorido, dispensando ordem e minúcia. Machado de Assis, não obstante certa fragmentação imposta aí ao espaço, transforma o motivo da residência do protagonista num caso precioso e único de ambientação dissimulada.

No capítulo I de *Os Buddenbrook*, Thomas Mann, que se compraz como poucos — e com alto senso de medida — no descritivo, oferece-nos um exemplo modelar de ambientação franca e ordenada: "Além das poltronas sóbrias, distribuídas ao longo das paredes, a espaços regulares, via-se apenas, perto da janela, a mesa de costura e, em frente do sofá, uma frágil escrivaninha de luxo, coberta de *bibelots*. / Através de uma porta envidraçada, fronteira às janelas, enxergava-se vagamente um átrio, ao passo que, à esquerda da entrada, havia uma porta de dois batentes, alta e branca, que dava para a sala de jantar. Noutra parede, num nicho semicircular e atrás de uma porta de ferro batido, artisticamente trabalhada, crepitava o fogo." [24] Crônica minuciosa de uma família e de sua decadência (transcrevemos só um fragmento da descrição, que é muito mais extensa), pede *Os Buddenbrook* soluções diferentes das que observamos no romance de Machado. Ambos, cada um a seu modo, nos impõem com idêntico vigor os respectivos espaços. [25]

[19] BUTOR, M. *Repertoire II*. p. 45.
[20] In: *A Moreninha*. p. 17.
[21] MACEDO, Joaquim Manuel de. *Op. cit.*, p. 25.
[22] ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. p. 24-25.

[23] ASSIS, Machado de. *Op. cit.*, p. 25.
[24] Observar aí a "instância impessoal" (*enxergava-se, via-se*) a que se refere Philippe Hamon: "Algumas vezes, o personagem chega a desaparecer em proveito de uma instância impessoal" (*Poétique*. 1972. n.º 12, p. 467). Também o narrador se disfarça mediante tal recurso lingüístico.
[25] O atual romance francês, como se sabe, transformou em norma a ambientação franca e ordenada. O pormenor e a precisão, em Robbe-Grillet e outros, chegam a minúcias de míope, como se vê desde a primeira página de *La Jalousie*. Discutiremos ainda, quando tratarmos das funções do espaço, essa intensificação e os preceitos estéticos rigorosamente formulados a que obedece.

Pode-se observar, nos exemplos dados, certa relação entre ordem e minúcia na ambientação. O esforço ordenador, no descritivo, tende a conferir uma organicidade ao pormenor, muitos sendo os graus através dos quais o escritor define o espaço: sua liberdade de escolha (liberdade relativa, pois nunca é indiferente à estrutura global do texto) oscila entre a pintura minuciosa de uma sala, como em Thomas Mann, à simples nomeação de uma rua, um hotel, uma cidade etc., havendo ainda os casos em que nem sequer se chega ao nome, observando-se, em relação ao espaço, uma imprecisão que, de certo modo, nega-o.

A precisão ou a imprecisão, certamente, refletem determinada época ou tradição literária: "os procedimentos concretos e particulares, suas combinações, sua utilização e em parte suas funções mudam enormemente no curso da história da literatura". Assim resumia Tomachevski o fato, acrescentando que "os processos nascem, vivem, envelhecem e morrem." [26] Vê-se isto com muita nitidez no tratamento do espaço; comprova-o a leitura de relatos inseridos numa tradição remota, tanto do Ocidente como do Oriente. Na Índia: "Em certo lugar viviam quatro irmãos brâmanes". "Em certo lugar do bosque vivia um leão" (*Pantchatantra*). "Vivia nas ilhas de Khalidán, próximo ao reino da Pérsia"... "A cidade engalanou-se durante sete dias e rufaram os tambores." (*As Mil e uma Noites*). Nos contos edificantes de São Francisco: "Estando uma vez Santo Antônio em Rímini"... "Movido São Francisco do zelo da fé de Cristo e do desejo do martírio, passou uma vez para o outro lado do mar com doze companheiros seus mui santos, para dirigir-se ao Sultão de Babilônia"... Em Bocaccio, adquirirão importância os tonéis, as clausuras, os esconderijos, instrumentos necessários à evolução dos contos, mas descritos com parcimônia, sendo os lugares apenas nomeados: "Firmada a obrigação, ficou Barnabé em Paris; e Ambrosinho, logo que pôde, viajou para Gênova." No século XIV, não é Chaucer mais explícito nos *Contos de Canterbury*: "Havia uma vez em Flandres um grupo de jovens entregues a loucuras tais como orgias, jogos de azar, bordéis e tabernas." [27]

[26] TOMACHEVSKI. "Théorie de la Littérature." In: *Textes des Formalistes Russes*. p. 298 e 301.

[27] Tal insuficiência não se verifica na epopéia. Homero ambienta muito bem a sua ação, como na rapsódia VI da *Odisséia*, quando pinta o palácio de Alcínoo: "Paredes de bronze elevavam-se dum lado e doutro, corriam da fachada até ao fundo e rematava-as em volta uma cornija de cor azul. Impediam a entrada no palácio, solidamente edificado, portas também de bronze, cujas ombreiras de prata se apoiavam sobre o éneo limiar; de prata era igualmente a torça, mas o anel de oiro. De cada lado havia uns cães de oiro e prata, imortais e isentos perpetuamente da velhice, que Hefestos tinha executado com arte, para guardarem o palácio do magnânimo Alcínoo." Não omite os cadeirões, os tapetes, o horto do qual nomeia as árvores, as fontes. Observe-se como Homero, também aí, anima o inanimado: as paredes *corriam*, portas *impediam* a entrada no palácio, ombreiras de prata *se apoiavam*. Temos também a história dos cães de oiro e prata, "que Hefestos tinha executado" etc. Mesmo Longus mostra-se atento à sucessão das estações e o frescor de muitas cenas não esmaece, decerto, na tradução de Amyot, em *Daphnis et Chloé*: "Or était-il lors environ le commencement du printemps, que toutes fleurs sont en vigueur, celles des bois, celles des près, et celles des montagnes. Aussi jà commençait à s'ouir par les champs bourdonnement d'abeilles, gazouillement d'oiseaux, bêlement d'agneaux nouveau-nés."



Reporta-se Michel Butor a essa imprecisão quando escreve: "Inicialmente, como no teatro antigo, será suficiente um dístico: 'lugar magnífico', 'bosque agradável', 'floresta horrenda', 'um canto de rua', 'um quarto'. Especificação que se tornará mais precisa; desejaremos saber que espécie de quarto. Lugar magnífico, nos dizem, mas que estilo de magnificência?" [28] "O romance do século XVIII (Lessage, Voltaire etc.) mal conhecia a descrição, que nele exercia uma função mínima, mais do que secundária — acentua Lukács. A situação muda somente com o Romantismo." [29] A assertiva pode ser ilustrada mediante uma comparação entre as cenas do torneio em *La Princesse de Clèves* e em *Ivanhoe*. Limita-se Madame de Lafayette a um curto parágrafo meramente indicativo: "Fez-se uma grande liça, próxima à Bastilha; vinha do castelo de Tournelles, atravessava a rua Saint-Antoine e ia ter às cavalariças reais. Havia, dos dois lados, estrados e anfiteatros, com abrigos cobertos, formando espécies de galerias, as quais produziam um belo efeito e podiam conter um número infinito de pessoas." [30] Walter Scott, ao contrário, elabora um quadro amplo e colorido, ao qual não faltam números exatos: "Sobre uma plataforma construída por trás do Portão Sul, havia cinco magníficos pavilhões, ornados de escudos de armas castanhos e negros, cores escolhidas pelos cinco cavaleiros campeões do torneio." "Uma passagem de trinta pés de largura conduzia, por um declive brando, da porta da arena à plataforma sobre a qual estavam erguidas as tendas." A topografia do terreno, os costumes dos escudeiros, a disposição das tendas, os tapetes e até os espectadores aglomerados num campanário à distância, vendo-se inclusive quando as galerias, "pouco a pouco

[28] In: *Repertoire II*. p. 45.

[29] In: *Ensaios sobre Literatura*. p. 50-51.

[30] In: *La Princesse de Clèves*. p. 94-95.

foram sendo ocupadas por nobres e cavaleiros", [31] tudo é cuidadosamente arrolado. Havia uma diferença essencial entre os leitores de Madame de Lafayette e os de Walter Scott: defrontavam estes uma realidade muito distanciada no tempo, necessitando de soluções aproximadoras. Mas a responsabilidade maior nas diferenças entre a ambientação apenas alusiva da narradora francesa e a ambientação exaustiva do escocês deve ser atribuída a tendências características das épocas em que escreveram. Observa-se, mesmo, certo paralelismo entre a atenção concedida ao espaço no romance e a presença da paisagem na pintura. Testemunha Fr. Paulhan, no seu *L'Esthétique du Paysage*: "Aparecendo ocasionalmente em diversos lugares e em diversas épocas, parece ter-se desenvolvido e constituído em Flandres e nos Países Baixos. Mas é no século XIX que alcança pleno florescimento; e sua evolução, decerto, ainda não terminou." [32]

Coexistem, entretanto, em obras modernas, síntese e minúcia na ambientação, observando-se comumente, na mesma narrativa, gradações variadas, decorrentes de motivos que nem sempre o crítico ou o estudioso podem identificar com segurança. As *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* ilustram bem essa variedade. Nas primeiras páginas, enquanto tomamos contato com a insatisfação do adolescente, o espaço mal se delineia, sendo apenas insinuado através das reações do personagem: "A tristeza, a compressão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar, agiram sobre mim de modo curioso: deram-me anseios de inteligência." Tem-se uma idéia dos professores, sobre os quais, desmesurados, brilham os olhos azuis de Dona Ester — e só. Omite-se, inclusive, o nome da cidade onde vive o adolescente Isaías: "Demorei-me na *minha cidade natal* ainda dois anos". A omissão, que poderia aí parecer involuntária, manifesta-se pelo uso de asteriscos quando se refere à freguesia em que o pai, um padre, exerce o sacerdócio: "quando veio a morrer meu pai, vigário da freguesia de***." Essa imprecisão domina a parte inicial do livro, revelando o total desinteresse do escritor em precisar, fisicamente, o cenário familiar do jovem: "Calamo-nos e minha tia saiu *da sala*, levando [perguntaríamos para onde] o capote molhado, e logo depois voltou, trazendo o café". "Descansou [onde?] alguns pacotes de jornais manchados de selos e carimbos; tirou o boné com o emblema do Correio [tê-lo-ia posto sobre algum móvel?] e pediu café." "Num dado momento, pretextando qualquer cousa, levantou-se e *foi aos fundos da casa.*" A mesma imprecisão na visita que faz ao Coronel Belmiro: "O coronel não se deteve, fez-nos *sentar*, mandou vir café e foi a um *compartimento junto* escrever a missiva." Antes de partir, Isaías vai "até à cidade próxima" para fazer as suas despedidas e alude, ainda imprecisamente, a "uma cidade de terceira ordem", nas proximidades da qual ficaria a sua mãe. Essa imprecisão contrasta com o cuidado atribuído ao espaço exterior. Uma chuva constante acompanha os movimentos de Isaías relacionados com o projeto de deixar "a cidade" (como para acentuar a tristeza do mundo que abandona) e, curiosamente, ligam-se à chuva as poucas informações que afinal teremos sobre a casa e seu mobiliário, atenuando a imprecisão dominante: "Eu estava deitado *num velho sofá amplo*. Lá fora, a chuva caía com redobrado rigor e ventava fortemente. A nossa casa *frágil* parecia que, de um momento para outro, ia ser arrastada. Minha mãe ia e vinha *de um quarto próximo*; removia *baús, arcas*."

A imprecisão quanto à cidade e à casa onde vive Isaías até a adolescência, contrasta, a partir do capítulo II, com a minúcia descritiva que acompanha a chegada e a permanência do personagem-narrador no Rio, podendo-se observar (isto, em grau bem maior e mais justificadamente, ocorrerá em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*) uma tendência a negligenciar os interiores, enquanto os exteriores são descritos minuciosamente. O grau de precisão, por exemplo, concedido ao hotel onde se hospeda Isaías não é muito superior ao que se nota quando menciona a casa familiar: "recomendaram-me o Hotel Jenikalé, na Praça da República, de módica diária". Temos o nome do hotel e, de passagem, sua localização; nada é acrescentado quanto ao seu aspecto. Na mesa redonda, "onde havia já muita gente a falar de tudo e de todas as cousas", servem-se as refeições; não sabemos de que gênero e nível são os quadros que guarnecem a sala, sendo portanto exíguo ou mesmo nulo o seu teor informativo. Não sucede assim com as ligeiras indicações sobre a casa onde vive a amante do deputado Castro, indicações que — para lembrar mais uma vez o ensaísta de *Repertoire* — desempenham uma função de signo: "Quando perdi de vista a moça pus-me a reparar na sala, com umas oleogravuras sentimentais e uns *bibelots* de pacotilha." [33] Introduz-se aqui, inclusive, uma avaliação a respeito dos breves dados cênicos. Embora as diferenças de grau observadas nas menções a espaços diferentes, numa mesma obra, não decorram forçosamente de cálculo, a

[31] In: *Ivanhoe*.
[32] In: *L'Esthétique du Paysage*. p. 247.
[33] BUTOR, M. *Repertoire II*. p. 65. As outras citações do romance estão suficientemente indicadas no texto.

pobreza de indicações sobre a casa familiar de Isaías Caminha e a imprecisão a respeito da cidade onde passa os primeiros anos de vida, ao contrário do que sucede com a paisagem do Rio, exaustivamente evocada, podem bem decorrer de um pressuposto técnico: deixar na sombra o que é passageiro e secundário no relato, iluminando a zona que domina o romance e na qual a personagem vai viver a parte mais significativa da sua experiência; também podem expressar (por parte do escritor e da sua personagem) a ânsia de fugir às limitações em que vivem e ingressar numa realidade mais ampla. Qualquer dessas hipóteses é viável, a segunda mais que a primeira: o romance pouca atenção concede aos interiores, e só a redação de *O Globo* — além do comissariado de polícia — merecerá cuidados. Mas o jornal, em *Isaías Caminha*, é o espelho ou a caixa de ressonância do mundo exterior.

Não deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações. Jean-Pierre Richard, estudando a presença do mundo exterior na obra de Chateaubriand, registra a freqüência dos latidos de cão no silêncio noturno, os gritos de pássaros, os murmúrios, observando ainda como o som do canhão de um navio que ergue as velas vem "redobrar intelectualmente o imediato poder sugestivo, e expansivo, do impacto." [34] José Lins do Rego anima com o canto dos passarinhos a casa do mestre José Amaro, na qual flutuam, desde o primeiro capítulo, além dos bogaris e da arruda, cheiros de comida e de couro: "Dentro de casa o cheiro de sola fresca recendia mais forte que o da comida no fogo." Não é menos importante, no espaço que rodeia o seleiro, o rumor do seu martelo e são as campainhas do cabriolé de Seu Lula, ecoando tristemente pelas estradas do Santa Fé, que tornam inconfundível, único, o espaço de *Fogo Morto*.

Tudo o que acabamos de expor relaciona-se com um fenômeno da maior importância no contexto da arte contemporânea e do qual, apesar disto, apenas o ensaísta Anatol Rosenfeld se ocupou até agora no Brasil: o da *perspectiva*. Liga-se este problema, principalmente ao foco narrativo, mas as suas implicações com o espaço e a ambientação solicitam algumas

[34] In: *Paysage de Chateaubriand*. p. 50 *et pass.*



linhas. Já no seu estudo sobre a descrição em Zola, escreve em nota de pé de página Philippe Hamon, quando enumera as possibilidades de acesso à manifestação do espaço no romance: "Estamos aí muito próximos daquela *perspectiva* inventada pelo mundo ocidental no Renascimento e que subordina a organização de um quadro a um sujeito-espectador fixo, central, ciclópico, único." [35] Quer dizer: temos falado, quando mencionamos, na ambientação, o personagem, o personagem-narrador ou o narrador anônimo como contempladores ou reveladores do espaço, de uma entidade central, humanamente situada e a partir da qual o espaço se organiza. Daí a necessidade de janelas, torres e outros pontos privilegiados, dos quais o olhar humano possa abranger um certo segmento do espaço. O fato de a perspectiva surgir no Renascimento, quando a visão religiosa do mundo amortece, não parece destituído de significação. O exame comparativo de um afresco românico e de uma pintura de Rafael é ilustrativo. No Românico, inexiste o olho carnal, humano, que contempla rigorosamente o quadro, como no Renascimento. Lugares diferentes e tempos afastados unificam-se numa visão transcendental: contempla-se com a liberdade do espírito e não com a servidão da carne.

Curiosamente, em nossa época, o ponto de vista perspectívico, imposto pelo Renascimento (como um sinal da glória e do orgulho humanos) entra em declínio, atingindo inclusive a ficção. Hoje, escreve Anatol Rosenfeld, "o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de a partir dela poder constituir uma realidade que não seja falsa e ilusionista". [36] Assim, vem a visão perspectívica do espaço sendo negada nas artes plásticas. No romance, arte da linguagem e, portanto, temporal, a analogia com outras artes manifestar-se-ia no tempo: "À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal." [37] Mas o próprio Anatol Rosenfeld, aprofundando o exame, nomeia obras "cujo tema é a simultaneidade da vida coletiva de uma casa ou cidade ou de um amplo espaço geográfico num segmento do tempo", acrescentando que a técnica simultânea, jogando "com grandes espaços e coletivos", tende a eliminar "o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva de uma personagem central." [38] Aproxi-

[35] In: *Poétique*. 1972. n.º 12, p. 473.
[36] In: *Texto/Contexto*. p. 86.
[37] *Id.*, *ibid.*, p. 78.
[38] *Id.*, *ibid.*, p. 93.

ma-se, portanto, vendo o problema através de algumas manifestações temáticas, de um núcleo importante e associado à ambientação: a visão ou foco narrativo. A visão não perspectívica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço, com o que não mais serão indispensáveis os recursos *plausíveis* — janela aberta, visita etc. — que Philippe Hamon enumera. Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança "na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo" e que os criadores do Renascimento erigem em dogma.

# CAPÍTULO VI

## ESPAÇO ROMANESCO E SUAS FUNÇÕES

### Relações personagem/espaço. — O espaço-moldura. — O espaço inútil.

O conceito de ambientação, ligado à arte romanesca, esvazia-se quando uma unidade relacionada com o espaço surge à maneira de apêndice, isto é, sem função definida. Entretanto, a funcionalidade de um fator incorporado à narrativa, só chega a ser devidamente captada e avaliada em termos de macro-estrutura. Não se pode, a rigor, estudar isoladamente a funcionalidade de um elemento espacial (como também de uma personagem, de uma estrutura temporal etc.). Deve-se mesmo admitir a hipótese, digamos, de o espaço ser perfeitamente funcional em determinada seqüência e esta seqüência mesma constituir um corpo estranho no conjunto da obra. Este o motivo pelo qual só agora abordamos, dentro do assunto estudado, o problema das funções. [1]

Mais de uma vez, no presente ensaio, referimo-nos à narrativa como um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras. Podemos, com certeza, ir ainda mais longe e afirmar que uma determinada obra enreda-se, não raro, nas demais obras do mesmo escritor. As análises intertextuais procuram deslindar os fios que unem um texto a textos alheios, por vezes remotos no espaço e no tempo. Esses liames, essas repercussões, em grande parte secretos, diluem-se ao longo da execução e o próprio escritor esquece muitas de suas intenções. Também ocorre que certos pormenores de modo algum sejam intencionais e, enraizados em sombras, im-

[1] Evitamos, quando em capítulos anteriores nos ocupamos do espaço ou da ambientação, abordar o problema das *funções*. Visto que a obra literária é um tecido, permitimo-nos, ao tratarmos de um ou de outro aspecto do tema, referências à funcionalidade do espaço no romance (como em *Moby Dick* e em *Vidas Secas*), mas unicamente na medida em que uma alusão a isto parecia indispensável. Dentro do possível, objetivávamos isolar, do corpo da obra, o *espaço* e a *ambientação*, neles concentrando a análise.